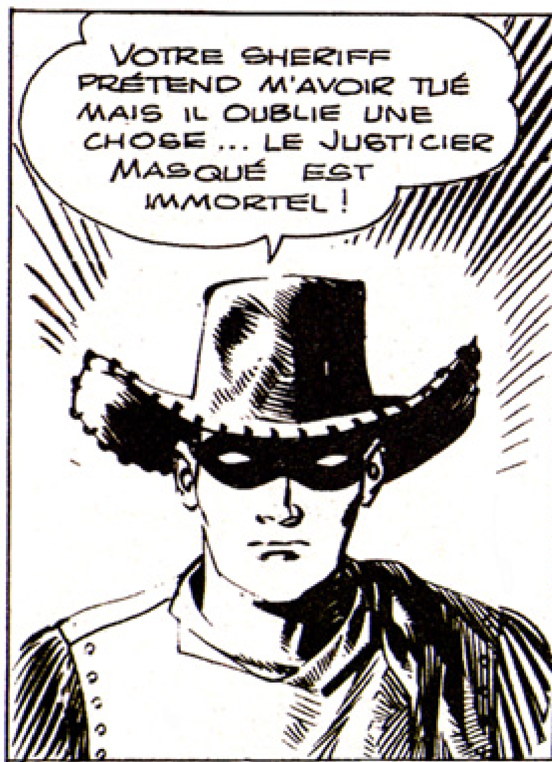
RETOURNEMENT DE SITUATION



ZANZARA ATHEE

ART ET SUBVERSION, DEUX PÔLES ANTAGONISTES ?



par Thomas Genty (1999)

Ces quelques pages, à l'origine intitulées «*Art et subversion, deux pôles antagonistes ? De l'impossibilité de la subversion dans l'art au dépassement de l'art par une praxis de la subversion quotidienne*» ont été rédigées dans le cadre assez malsain d'un DEA d'*Esthétique et sciences de l'art* pour l'Université de Paris 1 (Panthéon-Sorbonne). A suivre.



Pour tout contact :
zanzara@squat.net

Sommaire

Pour un photoco*pillage* sans limites !

Zanzara athée, 2004



Détournement de publicité dans une rue de Grenoble (automne 2003)

. Collectif – *Féminisme, art et histoire de l'art* (Paris, Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts, coll. Espaces de l'art, 1997).
. *De la misère en milieu étudiant, considérée sous ses aspects économique, politique, psychologique, sexuel et notamment intellectuel et de quelques moyens pour y remédier*, par des membres de l'Internationale situationniste et des étudiants de Strabourg (Paris, Champ Libre, 1976).
. *Guy Debord présente POTLATCH 1954-1957* (Paris, Gallimard, coll. Folio, 1996).

REVUES, ARTICLE

. *Internationale situationniste* #8, bulletin central édité par les sections de l'Internationale situationniste, (Paris, internationale situationniste, janvier 1963) Comité de rédaction : Michèle Bernstein, Guy Debord, Attila Kotanyi, Uwe Lausen, J.V. Martin, Jan Strijbosch, Alexander Trocchi, Raoul Vaneigem.
. *Internationale situationniste* #9, bulletin central édité par les sections de l'Internationale situationniste (Paris, internationale situationniste, août 1964) Comité de rédaction : Michèle Bernstein, J.V. Martin, Jan Strijbosch, Raoul Vaneigem.
. Lebovici (Elisabeth) – « A Zurich, la galerie d'art est aussi marchande », *Libération* du 3 & 4 oct. 1998 (Paris, Libération).



Introduction : Vers la fin de l'art.

> "La civilisation ne peut jamais provenir que de la signification unifiante d'un art ou d'une œuvre d'art"
> Friedrich NIETZSCHE, *Le Livre du Philosophe, études théorétiques* (Paris, GF-Flammarion, 1991 ; p.114).

L'art peut facilement paraître obsolète en tant que concept, en tant qu'idée, pour beaucoup d'entre nous. Il n'y a pas besoin d'être hégélien pour cela. Aujourd'hui, on parle plutôt de produits culturels que d' "art". Musique, cinéma, littérature, avènement du multimédia, l'art se propage là où il est le plus rentable, sous des formes "démocratisées"... Quelles que soient ses formes d'expression, l'art contemporain est vu comme une activité élitiste et péremptoire par la plupart de ceux qui ne s'y intéressent pas ou qui s'en sont désintéressés. Est-ce là un simple préjugé populiste ? Pas si sûr, car si le mot "art" fait peur par les prétentions qu'il véhicule, s'il semble réservé à une certaine caste qui se gargarise de débats philosophiques qui permettent au monde de l'art de ne pas sombrer dans la consommation de masse propre aux modes de production artistique popularisés, l'art contemporain et son monde semblent avoir de plus en plus de mal à s'auto-convaincre de l'intérêt de leur existence. A un niveau purement esthétique comme à un niveau plus largement philosophique ou politique, l'art contemporain est, de l'avis de plusieurs de ses protagonistes (artistes ou théoriciens), entré dans une phase de stagnation, voire de décomposition, et cela depuis plusieurs décennies.

Fertile en avant-gardes révolutionnaires dans la première partie du XXème siècle, l'art était porteur de nouveauté et de rupture, de critique et de subversion. L'art pouvait alors être *gênant*, se réclamer de créations ayant pour but de mettre en cause la normalité, de bouleverser à la fois les traditions esthétiques et la société dans son ensemble.

Hésitant jusque dans les années 1930 entre révolution prolétarienne, dictature fasciste et bureaucratie capitaliste, les

pays européens sortent de la seconde guerre mondiale avec une perspective révolutionnaire inexistante, annihilée par deux formes idéologiques de la démocratie étatique (séparation Est-Ouest). Les tentatives révolutionnaires qui suivront, notamment à la fin des années 1960, accompagnées par des tentatives de subversion de l'art par l'art, n'aboutissent pas. La subversion par l'art est toutefois de mieux en mieux acceptée (y compris par les pouvoirs politiques), jusqu'à se faire subventionner…

Après le symbole de la chute du mur de Berlin, la fin des vilaines dictatures "communistes", on assiste à une mondialisation croissante du gentil système économique d'inspiration américaine. Pour les artistes, on prétend avec ce libéralisme généralisé que tout est permis dans le meilleur des mondes… Quelle est alors la situation de l'art ? Quelles sont les possibilités réelles de subversion par la création, notamment avec l'art contemporain ? Et puis, à quoi bon chercher la subversion quand on nous fait bien comprendre qu'ailleurs "c'est pire" et qu'on ne pourra pas "avoir" mieux qu'ici ?

L'existence même de l'art est à questionner : si « l'art ne signifie pas réconciliation »[1], tout nous pousse à croire que l'art a de nos jours une tendance très majoritaire à la complaisance et à l'inconsistance.

---

(1) Theodor W. Adorno, *Théorie esthétique* (Paris, Klincksieck, coll. Esthétique, 1995), p.191



BIBLIOGRAPHIE

LIVRES

. Adorno (Theodor W.) & Horkheimer (Max) – *La dialectique de la raison* (Paris, Gallimard, coll. Tel, 1974).
. Adorno (Theodor W.) – *Théorie esthétique* (Paris, Klincksieck, coll. Esthétique, 1995).
. Bey (Hakim) – *TAZ, zone autonome temporaire* (Paris, L'Eclat, 1997).
. Debord (Guy) – *Oeuvres cinématographiques complètes, 1952-1978* (Paris, Gallimard, NRF, 1994).
. Debord (Guy) – *La Société du Spectacle* (Paris, Gallimard, coll. Folio, 1992).
. Greer (Germaine) – *La femme eunuque* (Paris, La Guilde du livre, 1971).
. Habermas (Jürgen) – *Profils philosophiques et politiques* (Paris, Gallimard, coll. Tel, 1974).
. Hausmann (Raoul) – *Considérations objectives sur le rôle du dadaïsme* (Paris, L'Echoppe, 1994).
. Marcuse (Herbert) – *Eros et civilisation* (Paris, éditions de minuit, coll. Arguments, 1963).
. Marcuse (Herbert) – *L'homme unidimensionnel, essai sur l'idéologie de la société industrielle avancée* (Paris, éditions de minuit, coll. Arguments, 1968).
. Marcuse (Herbert) – *Vers la libération, Au-delà de l'homme unidimensionnel* (Paris, Denoël/Gonthier, bibliothèque Médiations, 1969).
. Marx (Karl) – *Ecrits de jeunesse, 1842-1847* (Paris, Spartacus, 1977).
. Moulin (Raymonde) – *De la valeur de l'art* (Paris, Flammarion, 1995).
. Rochlitz (Rainer) – *Subversion et subvention, Art contemporain et argumentation esthétique* (Paris, Gallimard, NRF essais, 1994).
. Solanas (Valérie) – *Scum manifesto* (Genève, éd. déséquilibré, 1997).
. Vaneigem (Raoul) – *Nous qui désirons sans fin* (Paris, Gallimard, coll. Folio/Actuel, 1996).
. Vaneigem (Raoul) – *Traité de savoir-vivre à l'usage des jeunes générations* (Paris, Gallimard, coll. Folio/Actuel, 1992).

du pouvoir »[1]. Ces noyaux de radicalités, on peut les trouver à travers l'histoire des révoltes contre l'autorité, de Dada à la Zengakuren, des émeutes des *Ciompi* à l'Internationale situationniste, de Narodnaia volia aux Black Panthers, des féministes radicales aux anarchistes expropriateurs, les conspirations contre tous les pouvoirs sont innombrables et leur (re)découverte peut nous inspirer, réveiller notre imagination réprimée, car les moyens à mettre en œuvre pour révolutionner le monde sont plus nombreux qu'on ne peut actuellement l'*imaginer*.

Combattant l'apathie généralisée, « la *joie de la lutte* demeure le meilleur critère de la justesse de la voie suivie, la révolution est la fête des opprimés »[2] et la création libérée des formes traditionnelles d'expression est son complément "naturel". Une fois pour toutes, la création ne peut plus avoir pour fonction de représenter le beau, ni de *représenter* quoi que ce soit. Sa valeur réside dans son action même et dans les conséquences qu'elle suscite.

Aussi loin de l'autosatisfaction que de la résignation, la création parasite le pouvoir et l'image que celui-ci donne de lui-même, et trouve sa raison d'être dans ses conséquences : par la subversion recherchée de l'ordre quel qu'il soit, la création ne peut qu'aider l'individu agissant à se réaliser lui-même, à prendre position vis-à-vis de ce qui l'entoure et à s'épanouir de façon autonome dans l'activité du dépassement de l'art. A l'opposé des réflexions encadrées, il nous reste essentiellement à créer enfin la situation qui rende impossible tout retour en arrière… Quoi qu'il arrive, nous n'avons à perdre que l'ennui et le sentiment d'injustice.

Mais "nous", c'est qui ? Force est de constater que la subversion montante ne se trouve pas dans les universités, ni dans les lieux intellectuels ou institutionnels… La subversion agit par surprise, clandestinement, elle méprise entre autres l'étudiant et son confortable entourage. Globalement, il manque aux révoltés d'aujourd'hui une certaine prise de conscience et une capacité d'auto-organisation, mais le potentiel existe.

---

(1) Raoul Vaneigem, *Traité de savoir-vivre…*, *op. cit.*, p.235
(2) Germaine Greer, *La femme eunuque* (Paris, La Guilde du livre, 1971), p.317

Première partie : Art et domination

> "Pour le spectateur plus encore que pour l'artiste, *l'art est une drogue à accoutumance*"
> Marcel DUCHAMP, Duchamp du signe, Ecrits (Paris, Flammarion, coll. Champs, 1994 ; p.192).

A – L'art et le pouvoir, un couple qui dure

Dans toutes les "grandes" civilisations qui se sont succédées jusqu'à maintenant, l'art a été un enjeu de pouvoir : d'abord comme moyen d'orientation des croyances et des désirs de la population, cerné par les aspects mystiques et religieux nécessaires à la conservation des sociétés, puis comme preuve de richesse (culturelle, mais aussi au sens de "capital" social, de propriété, de patrimoine…), d'appartenance à une élite. Cet impact au niveau des pouvoirs politiques n'est évidemment pas sans conséquence sur les artistes eux-mêmes. Leur production artistique peut leur permettre d'accéder à une reconnaissance sociale non négligeable. Celui qui créé l'œuvre, comme celui qui la possède (en la commandant ou en l'achetant), ne peut prétendre être stimulé uniquement par des motivations esthétiques. Que son attitude se veuille indifférente ou non quant aux pouvoirs en place, sa création est influencée (consciemment ou non) par l'environnement social dans lequel il s'exprime.

A vrai dire, en se fiant à « l'histoire de l'art moderne et professionnelle, en tant qu'institution officielle établie dans les universités, la presse et les musées »[1], on s'aperçoit bien vite que « l'art a toujours pris parti – pour le pouvoir »[2]. En Europe, depuis la Grèce antique, le pouvoir n'a jamais été celui du peuple, mais bien celui des empereurs, des rois, des seigneurs, des papes, puis des banquiers et de la bourgeoisie catholique. Les artistes, passant des statuts d'esclave ou de paria à celui d'artisan organisé au Moyen-Age et au début de la Renaissance, une minorité d'entre eux devenant récemment ces "génies" que l'on admire et que les pouvoirs établis entretiennent du mieux qu'ils peuvent tant que ceux-ci leur servent de moyen d'exaltation des

idéaux de la culture occidentale. Quelle que soit la société dans laquelle l'artiste évolue, il est inévitablement dépendant des conjonctures socio-économiques, scientifiques et techniques de son temps, et surtout, il est dépendant de la classe possédante et doit se plier au bon vouloir des autorités en place, ou au mieux d'un mécène (qui ne cherchera évidemment pas à subvertir sa propre situation de favorisé ni celle de la société de classes), s'il veut pouvoir créer librement. Comme l'affirmait Adorno, la liberté n'est-elle pas l'essence, le concept, de l'art ?

Si la "réussite" d'une œuvre, d'un artiste, se trouve dans la reconnaissance institutionnelle et/ou marchande, on peut évidemment se demander dans quelle mesure on peut parler de création "libre". Par cet aspect primordial du succès de l'artiste, on assiste à une hiérarchisation des artistes, les artistes les plus importants (selon des critères de réussite visant à plaire et à atteindre le consensus par la reconnaissance) sont choisis par les institutions artistiques (pour les représenter et/ou travailler pour elles) et deviennent de la sorte encore plus importants. Faire le jeu de cette *liberté*, c'est tout sauf essayer de subvertir l'idéologie dominante. « La domination a sa propre esthétique et la domination démocratique a une esthétique démocratique »[3], chaque artiste y participe dans la mesure où il fait partie intégrante d'une machine culturelle qui s'emploie par des moyens variés à contrôler la production et le discours des formes d'expression artistique qui lui sont contemporaines.

Qu'il s'agisse de cet art d'élite qui fait peur au peuple (parce qu'il ne lui est pas destiné, parce qu'il est soi-disant trop compliqué ou parce que "mon fils de quatre ans fait pareil") ou qu'il s'agisse des productions culturelles de masse issues de multinationales (cinéma, musique, etc.), un contrôle subtil sur la créativité est effectué par l'idéologie esthétique bourgeoise. Même en système "démocratique", la séparation de classe en deux perceptions de l'art est conservée, de même que la séparation très nette entre l'art(iste) et les spectateurs/contemplateurs, chacun reste à sa place. Plus lié au pouvoir que jamais par ses difficultés théoriques à le critiquer, l'art le plus "libre" n'est libre qu'en tant que *spectacle* d'une liberté de création dont tout le monde est en réalité dépossédé. Le conditionnement des différentes couches sociales est en effet extrêmement puissant et efficace, sa perfection étant due au nombre

Conclusion : Pour un nouvel élan de création par la transgression

> "La peur et la paranoïa sont des luxes que peuvent se permettre les gauchistes de salon qui habitent les banlieues résidentielles, les étudiants, les gens passifs. Plus on est loin du mouvement réel, plus on a la trouille (...). Je n'ai jamais vu personne avoir vraiment la trouille au milieu d'une émeute. Pour éliminer la peur, il faut faire ce qui vous fait le plus peur. Notre théâtre révolutionnaire veut amener le plus de gens possible à vaincre leur peur en s'engageant dans l'action. Partout où nous allons, nous recréons la réalité en vivant nos désirs"
> Jerry RUBIN, Do it (Paris, Seuil, coll. Points, 1971 ; p.142).

L'esprit colonisateur et dominateur de la civilisation occidentale se répand depuis plusieurs siècles déjà et son apogée paraît de plus en plus proche. La mondialisation n'est pas qu'économique, le quadrillage idéologique et culturel de la planète en est le complément inévitable. L'histoire en général, et l'histoire de l'art en particulier, sont victimes de cette suprématie bourgeoise occidentale (blanche et masculine) et se trouvent bien sûr à son service.

Si je me suis attaché à critiquer ce système, dans lequel baigne pleinement le monde de l'art le plus en vue, ce n'est pas parce que je crois qu'à part lui il n'y a rien, mais parce que je pense qu'il est une entrave gigantesque à tout autre mode d'expression indépendant qui pourrait contester cette suprématie. Je suis intimement persuadé que le renversement total de ce monde est une étape obligatoire vers l'aboutissement du dépassement de l'art et vers l'émancipation générale. « *Le dépassement*, c'est-à-dire la révolution de la vie quotidienne, va consister à reprendre les noyaux de radicalités abandonnés et à les valoriser avec la violence inouïe du ressentiment. L'explosion en chaîne de la créativité clandestine doit renverser la perspective

(1) Herbert Marcuse, *Vers la libération, Au-delà de l'homme unidimensionnel* , *op. cit.*, pp.86-87
(2) Theodor W. Adorno, *Théorie esthétique, op. cit.*, p.329
(3) *Potlatch* #23, in *Guy Debord présente Potlatch 1954-1957* (Paris, Gallimard, coll. Folio, 1996), p. 205
(4) Jürgen Habermas, *Profils philosophiques et politiques* (Paris, Gallimard, coll. Tel, 1974), p.278
(5) Karl Marx, *Contribution à la critique de la philosophie du droit de Hegel*, in *Ecrits de jeunesse, 1842-1847* (Paris, Spartacus, 1977), p.60
(6) *Internationale situationniste* #9, *op. cit.*, p.25
(7) Herbert Marcuse, *Eros et civilisation*, *op. cit.*, p.135
(8) Raoul Vaneigem, *Traité de savoir-vivre à l'usage des jeunes générations* (Paris, Gallimard, coll. Folio/actuel, 1992), p.253
(9) Guy Debord, *La société du spectacle*, *op. cit.*, p.185
(10) Raoul Vaneigem, *Traité de savoir-vivre…*, *op. cit.*, p.213
(11) Guy Debord, *Œuvres cinématographiques complètes, 1952-1978* (Paris, Gallimard, NRF, 1994), p.35
(12) Raoul Vaneigem, *Traité de savoir-vivre…*, *op. cit.*, p.260
(13) Hakim Bey, *TAZ, zone autonome temporaire* (Paris, L'Eclat, 1997), p.69
(14) *De la misère en milieu étudiant…*, ouvrage collectif (Paris, Champ Libre, 1976), p.51
(15) Raoul Vaneigem, *Nous qui désirons sans fin* (Paris, Gallimard, coll. Folio/Actuel, 1996), p.189





toujours plus important de produits à consommer et à cette propagande feutrée mais permanente en faveur d'un système qui se dit démocratique et libéral. Ainsi « réglementée par un ensemble répressif, la liberté peut devenir un instrument de domination puissant (…). Le fait de pouvoir élire librement des maîtres ne supprime ni les maîtres ni les esclaves. Choisir librement parmi une grande variété de marchandises et de services, ce n'est pas être libre si pour cela des contrôles sociaux doivent peser sur une vie de labeur et d'angoisse – si pour cela on doit être aliéné »[4]. Créer, dans ce contexte, ce n'est pas être libre, c'est au mieux prendre conscience de nos propres conditionnements, essayer d'en sortir et de lutter contre le système qui profite de nos vies.

Aujourd'hui, l'art a perdu sa liberté et son potentiel de transgression, à cause des lois du marché, de la valeur d'échange, du capital, de sa propre aliénation par le *spectacle*, le commerce et l'industrie culturelle, etc.

B – L'autosatisfaction de l'art dans la marchandise

L'existence de l'art a toujours été liée à l'économie marchande de la société dans laquelle il évolue, « l'art n'a jamais été sans prix »[5] et il semble difficile d'imaginer des œuvres d'art qui ne soient en aucune manière des marchandises… Mais « ce qui est nouveau, ce n'est pas que l'art est une marchandise, mais qu'aujourd'hui, il se reconnaisse délibérément comme tel »[6]. Il est tout à fait commun désormais de considérer l'argent comme une mesure objective des talents d'un artiste (on ne vit pas sous un régime capitaliste pour rien…). On est arrivé à un stade où il serait tout à fait légitime de se demander si cet accaparement total de l'art par les notions de profit et de rentabilité n'est pas un moyen ultime de camoufler le fait que toute expression artistique authentique est devenue impossible.

La société marchande (par le biais de l'industrie culturelle, de ses multiples lieux consacrés à l'art) utilise la fonction d'exposition de l'art pour en faire une marchandise culturelle au service de la domination ; les cinquante dernières années ont démontré que cette pratique est incroyablement efficace. Les Etats-Unis doivent leur renommée de "pays de la liberté" à cela

et on en rirait presque si cela n'était pas si déprimant.

Avec l'aide de la publicité et du marketing, la marchandise culturelle et artistique exerce une fascination certaine sur ses adeptes, en socialisant les désirs de chacun à un niveau qui ne se limite pas à l'esthétique, elle a presque le rôle d'un gourou de secte…

Au cours du XXème siècle, la valeur d'échange de l'art a très largement corrompu sa valeur d'usage et son potentiel de transgression. Le fétichisme de la marchandise s'est ainsi parfaitement appliqué à l'art puisque sa valeur d'usage se limite maintenant à sa valeur sociale, celle qui sert de fétiche, d'objet censé faire valoir la condition sociale de la personne ou de l'institution qui en a la propriété. Valeur d'échange et valeur d'usage se fondent l'une dans l'autre avec ce phénomène de fétichisation de la marchandise artistique, et le fétichisme de "l'art pour l'argent" se fond dans celui de "l'art pour l'art", l'œuvre pure se suffisant à elle-même devenant éthiquement et socialement pernicieuse.

Si les artistes sont soumis à l'économie de marché et à l'idéologie véhiculée par celle-ci, le public est d'autant plus manipulable qu'il est évidemment encore moins maître de la production artistique que les artistes eux-mêmes. La vie artistique est donc organisée essentiellement par le marché international de l'art contemporain, par les multinationales, par les institutions étatiques et par les médias qui sont aux bottes de tout ce petit monde, mais certainement pas par les artistes, ni par les modestes amateurs d'art.

On distingue plusieurs marchés de l'art, la première différence concernant la période durant laquelle ont été produites les œuvres : le marché des œuvres "classées" qui appartiennent déjà officiellement à l'histoire de l'art et le marché des œuvres contemporaines (qui entrent ainsi dans l'histoire de l'art). Pourtant, des ventes aux enchères chez Sotheby's aux entrepreneurs fortunés inspirés par Leo Castelli, des Foires internationales de l'art aux musées les plus classiques, des galeries les plus en vogue aux moins connues, tout le monde se retrouve plus ou moins dans un vaste réseau mondain, médiatique et commercial, dans lequel les Américains montrent de loin une supériorité sans faille (y compris dans les milieux "anti-art" où même

veaux. N'ayons pas peur d'avouer que « l'unique entreprise intéressante, c'est la libération de la vie quotidienne, pas seulement dans les perspectives de l'histoire, mais pour nous et tout de suite. Ceci passe par le dépérissement des formes aliénées de communication »[11] et de création.

La création subversive contemporaine annonce un monde nouveau, débarrassé des pouvoirs les plus oppressants de cette civilisation. « L'œuvre d'art à venir, c'est la construction d'une vie passionnante »[12] dont l'enjeu implique en effet dès aujourd'hui la création de ce qu'Hakim Bey appelle des zones autonomes temporaires (TAZ) : des "espaces-temps" autogérés, libres de tout contrôle des pouvoirs établis, dont le danger principal réside en ses protagonistes mêmes, ceux-ci étant porteurs d'un conditionnement social qu'ils cherchent à distancier en évoluant dans des conditions enfin différentes de celles qui leur sont imposées. Mais ces conditions nouvelles, autonomes, ce sont à eux, les protagonistes (à nous), de les mettre en place « pour le pur plaisir du jeu créatif »[13] et pour participer activement aux forces d'opposition anti-autoritaires. La création, alliée de la subversion, doit faire siennes les pratiques les plus redoutées par le monde policier : insoumission et désobéissance généralisée, action directe, sabotage, expropriation anarchiste, agitation jusqu'à l'émeute (la guérilla urbaine n'est-elle pas la poésie moderne ?), etc.

Le dépassement de l'art, c'est aussi le dépassement du cliché de l'artiste qui se désinhibe dans le couple drogue-création. La dépendance à une substance quelconque (à commencer par l'alcool) n'a jamais permis qu'une désinhibition passagère qui rend amorphe toute individualité. La libération de soi, l'émancipation, ne peut s'effectuer que de façon consciente et totale, par la réalisation de désirs authentiques. Cette réalisation peut être approchée par le développement du « jeu de la révolution »[14]. En abolissant toute propriété privée, toute exclusivité matérielle et relationnelle, la révolution (qui peut être considérée comme une fête pour la destruction du capitalisme et du patriarcat) libérerait l'étendue des jouissances aujourd'hui réprimées. D'ici là, c'est à nous de nous donner les moyens de nous exprimer, de détourner la culture actuelle dans son ensemble, de *trouver un sens à nos vies*, d'expérimenter des formes de vie autogestionnaires et de prouver que « la création est une jouissance, [qu'] elle se donne et ne s'échange pas »[15].

les milieux politiques révolutionnaires à cause de leur manque apparent d'*efficacité* et de *rentabilité*. Cette critique, propre à l'esprit répressif développé dans nos sociétés, est celle qui pousse au plus *efficace* des conservatismes : la résignation. Toute démarche révolutionnaire doit se sentir obligée, pour ne pas sombrer dans l'idéologie ou l'utopie, de ne céder ni à la résignation ni à l'autosatisfaction.

Confrontée au danger de l'assimilation au système dominant, la création révolutionnaire, comme toute intention subversive, trouve ses bases dans la clandestinité et l'illégalité, le refus de toutes les lois et de toutes les normes (y compris les normes de la lutte "révolutionnaire"). « Il n'y a pas d'autorité en dehors de ma propre expérience vécue ; c'est ce que chacun doit prouver à tous »[8], c'est ce qu'aucun pouvoir ne saurait accepter.

Le dépassement de l'art met fin à la dissociation entre l'esthétique et le réel de la même façon que le dépassement de nos façons de vivre (le refus immédiat et permanent de la misère quotidienne) saute le fossé qui sépare nos frustrations de la concrétisation de nos désirs. Suivant l'idée d'*aufhebung* théorisée par Hegel, « la suppression et la réalisation de l'art sont les aspects inséparables d'un même dépassement de l'art »[9], lequel dépassement de l'art est lui-même inséparable de la modification en profondeur de la vie quotidienne liée elle-même au bouleversement total d'une société (d'une civilisation, même) qui a prouvé qu'elle était complètement inapte à l'émancipation de l'individu.

La question, ici, n'est absolument pas de *réhabiliter* l'art, mais bel et bien de le *dépasser*. Toute activité créatrice considérée comme activité spécialisée, séparée de la totalité de la vie sociale, n'a plus aucun sens. Il faut en finir avec toute expression artistique unilatérale et marchande comme nous voulons en finir avec toute exploitation de l'individu et toute vie figée et fichée. Créer doit nous éloigner de tout asservissement et de toute représentation ; ceci passe par des pratiques nouvelles qui refusent la réification et la contemplation qui ne font que pousser à la passivité et atténuent la démarche communicative de la création.

« Ce qui ne tue pas le pouvoir le rend plus fort »[10], il s'agit dès lors de lier théorie et pratique pour être à la hauteur des ambitions affichées ; il n'est plus question de créer et de vivre en *dilettante* mais d'être irrécupérable et d'attaque à tous les ni-

sans œuvre palpable on arrive à vendre…). L'ironie du sort veut que ce monde de l'art, si respectable et si méprisant envers la culture populaire, tombe dans les mêmes travers que la musique de variétés commerciales (ou que le cinéma) en se dotant lui aussi de "hit-parades", de classements des meilleures ventes, qui deviennent les repères les plus fiables de jugement "esthétique" (le prix d'une œuvre d'art unique ou le nombre de ventes d'un disque, c'est du pareil au même).

La quasi-totalité des productions artistiques étant sous tutelle financière (donc dépendante de l'idéologie capitaliste), on aboutit nécessairement à une complicité de fait entre les conservateurs-galeristes et les artistes, à une planification du devenir de l'art contemporain, le tout réuni dans une hégémonie esthétique aussi puissante que creuse et vide de tout esprit d'ouverture et d'esprit critique. Pour des raisons de rentabilité, l'art se fait prévisible, le seul enjeu étant d'anticiper sur les modes et les "mouvements" artistiques… « Le marché international de l'art contemporain est en effet un marché, au sens économique du terme, où s'effectuent les transactions et où s'élaborent les prix, qui se situe en interaction constante avec un champ culturel, où s'opèrent les évaluations esthétiques et les reconnaissances sociales »[7]. Comme dans tous les autres domaines financiers, la spéculation est le maître mot, les artistes sont synonymes d'actions boursières (par exemple, Basquiat est une valeur forte depuis quelques années, quant à Combas il devrait chercher à se faire nationaliser, un peu comme une entreprise privée en faillite…). La Bourse a ainsi un impact direct sur le marché de l'art, celui-ci réagissant avec un peu de retard mais suivant exactement ses fluctuations !

La valeur esthétique d'une œuvre d'art se retrouve inévitablement en concordance avec sa valeur d'échange. Est-ce son prix sur le marché qui détermine sa valeur esthétique ou est-ce l'inverse ? Voilà une question qui rappelle celle de "l'œuf et la poule"… On entre dans un cycle dans lequel La Joconde est entrée ; car si le talent de Léonard de Vinci est indiscutable, aujourd'hui le mythe du tableau (son histoire depuis François Ier jusqu'à son exposition surprotégée au Louvre de nos jours) participe à sa renommée au même titre que son *inestimable* valeur marchande. Se posent aussi les paramètres de rareté et d'au-

thenticité d'une œuvre, le monde de l'art étant alors à l'écoute de spécialistes-restaurateurs. Encore une fois, ce n'est pas réellement la qualité picturale (esthétique) de l'œuvre qui est en question, mais le résultat d'authentification a une influence considérable sur la valeur d'échange du "produit" et à terme sur sa valeur esthétique (si un même tableau n'a pas la même valeur esthétique s'il est de la main de Van Gogh plutôt que d'un illustre inconnu, c'est donc parce que s'il est de Van Gogh il sera cent fois plus cher…).

Finalement, en mélangeant bien toutes les particularités des musées, galeries, "foires", biennales, ventes, etc., on trouve un fantastique supermarché de l'art, à l'image de l'évolution capitaliste du monde et de l'art au XXème siècle.

La marchandisation de l'art étant à la fin de ce XXème siècle totalement banalisée, personne ne s'est offusqué quand en octobre 1998 le musée Migros de Zurich s'est transformé en supermarché au sens strict du terme. Migros, propriétaire d'un des plus importants musées d'art contemporain de Zurich, est aussi propriétaire de la plus grosse chaîne de city-marchés (ces supermarchés pour bourgeois) suisses… Du musée au supermarché, le musée Migros pousse à la perfection le mélange, « on peut s'y approvisionner en produits ménagers, papeterie, denrées non périssables ou boissons, sans compter les vêtements, tout cela sur des rayonnages, comme dans n'importe quel magasin »[8], et au milieu de tout cela on peut contempler (et acheter) des œuvres d'artistes très "à la mode", entre autres des installations du très rebelle Andreas Slominski. Concrétiser ainsi la liaison entre supermarché et musée d'art contemporain est sûrement la provocation la plus lucide (et rentable, bien sûr !) que puisse se permettre la médiocrité du contexte actuel de l'art contemporain.

Plus-value, marketing, publicité, vente, exploitation, chiffre d'affaires, bénéfices, sécurité, vigiles, vidéosurveillance, *marchandises*, etc., les musées-galeries et les supermarchés ont tout en commun, ce sont avant tout des lieux de consommation et la différence de qualité entre leurs marchandises respectives est parfois discutable.

Quoi qu'il en soit, le montant des transactions du marché mondial est estimé à plusieurs centaines de milliards de francs par an : l'obscénité du capitalisme dont parlait Marcuse, les dis-

la domination est légitimée par le fait que la suppression de la faim représenterait déjà la réalisation de la liberté, et l'élimination de la misère des masses, l'émancipation de celles-ci »[4]. La population croit trouver son bonheur dans la réforme, mais les conditions de vie gérées par l'économie totalitaire du capitalisme ne seront jamais propices à l'émancipation puisque le but de sa politique est, fondamentalement, de continuer à servir un système inégalitaire d'exploitation, de domination et d'asservissement, de compétition et de non-intervention. Un changement de gouvernement n'a jamais révolutionné une société, « ce n'est pas la révolution *radicale*, l'émancipation *générale humaine* qui est un rêve utopique (…), mais plutôt la révolution partielle, la révolution *seulement* politique, qui laisse debout les piliers de la maison »[5]. C'est avec cette démarche que la conscience remplace l'illusion et que « la réalité dépasse l'utopie »[6]. Alors la vie courante et la création se rejoignent dans une praxis révolutionnaire qui seule peut permettre de renverser ce monde et son idéologie.

B – De la nécessité du dépassement de l'art

En dehors d'un cadre étatique ou marchand, la création peut impulser une idée révolutionnaire. On l'a vu, il lui faut pour cela se détacher de l'*art* et de ses formes traditionnelles. Mais même dans la transgression des normes, les volontés révolutionnaires assumées par les dadaïstes, les surréalistes, les lettristes ou encore les situationnistes (surtout avant 1963 pour ces derniers) ont été très largement critiquées, parfois par leurs protagonistes mêmes, à cause de leur aspect trop "artistique" et éloigné de la réalité. Les situationnistes ont *dépassé* leurs propres idées de dérive, d'urbanisme unitaire, de psychogéographie et de construction de situation, les ont utilisées pour s'orienter vers une critique plus profonde du système ; mais les avant-gardistes précités ont subi l'idéologie du principe de rendement. Ils n'ont pas réussi à lier leurs pratiques de création à une praxis révolutionnaire, à la vie quotidienne. Même les dadaïstes sont restés bloqués à leur statut d'artistes (ou d'anti-artistes), notamment par la chute du mouvement spartakiste en Allemagne, confinés ainsi « au no man's land de l'utopie »[7]. Les concepts issus de créations révolutionnaires hors système peuvent être aussi bien rejetés ou méprisés par le pouvoir que par

mécontentement. Le plaisir esthétique mêlé à la critique politique d'une œuvre est le piège qui agrandit la séparation entre l'œuvre comme représentation et la réalité dans laquelle on peut intervenir. La souffrance et la révolte exprimées par l'art ont ainsi un effet *cathartique* au sens propre : « l'horreur et le plaisir réels sont purifiés. Mais cette réalisation est illusoire, factice, fictive : elle demeure limitée à la dimension artistique, elle reste une œuvre d'art »[1] et en transposant les frustrations quotidiennes et les envies de révolte de la réalité à l'art, la catharsis participe pleinement au maintien de la paix sociale.

En accord avec la politique spectaculaire-marchande de neutralisation, source de plaisir compensatoire, « la *catharsis* est une action purgative des émotions qui s'accorde avec la répression. Elle est archaïque en tant que parcelle de mythologie de l'art, et inadéquate aux effets réels »[2].

L'art "pour l'art", "pour l'argent", "pour l'effet cathartique" ou "pour le beau", c'est l'art du *statu quo*. Quel art peut-on donc souhaiter ? Quelles formes de création pourraient comporter d'authentiques forces antagonistes face aux rapports de production dominants ?

Il a longtemps été dit que l'art devait être une *promesse de bonheur* ; au-delà de la catharsis qui n'est qu'un soulagement et une *réelle* utopie (puisqu'elle ne vise pas un changement effectif et immédiat), *la promesse de bonheur* d'une création subversive intensifierait les volontés de changement, et cela pas uniquement au niveau de l'artiste ou du contemplateur de l'œuvre (si contemplateur et œuvre il y a…), mais pour la société dans son ensemble. « La beauté, *quand elle n'est pas une promesse de bonheur*, doit être détruite »[3], et parce qu'il n'y a pas de bonheur possible dans l'ordre établi, il n'y a pas non plus de beauté possible dans l'ordre établi. Dans le système social actuel, l'art est inenvisageable. La création, comme le bonheur, ne peut pas se monnayer, elle ne peut être qu'ouvertement déviante et menaçante, elle doit surgir dans la vie quotidienne, décupler les désirs d'émancipation, éviter de se faire emprisonner dans l'étau de la catharsis et du spectacle.

C'est parce que le pouvoir ne laisse aucune place à l'autodétermination (individuelle ou collective) que « l'exploitation peut être corrigée et la servitude néanmoins conservée, sans que celle-ci demeure encore reconnaissable. De nos jours, en effet,

sensions énormes entre les plus riches et les plus démunis, l'abondance, le gâchis et l'hypocrisie criante des dirigeants politiques, on est en plein dedans.

Dans un tel climat, combien d'artistes refusent d'incorporer le discours dominant ? La grande majorité d'entre eux prouvent que leur adaptation à ce monde est totale (soumission, désengagement, ignorance, conservatisme, complaisance, l'aliénation a différentes facettes qui laissent peu de place au refus et à la transgression des valeurs actuelles). Les artistes sont avant tout conscients d'être eux aussi des "travailleurs productifs", de produire du capital et leur objectif de création doit précisément s'intégrer au cadre de l'économie capitaliste. Alors qu'ils sont censés s'affranchir des paramètres essentiels du pouvoir pour créer *librement*, les artistes en sont presque totalement dépendants.

« Que la reconnaissance de l'artiste passe par la médiation du marché et de l'argent représente la forme la plus évidente de l'aliénation de l'artiste dans les sociétés occidentales »[9] ; en particulier pour l'artiste qui se prétend *engagé*, celui qui s'autopersuade que personne ne lui dicte sa conduite mais qui doit lui aussi s'adapter à la demande du marché. « Tout art est "social" en ce sens qu'il est implanté dans une société, et même malgré lui s'apparente aux conditions dominantes, ou à leur négation. D'anciens moments de la contestation survivent *fragmentairement* et perdent ainsi leur valeur artistique (ou post-artistique) dans la mesure exacte de leur perte du centre de la contestation »[10], le centre de la contestation étant anéanti quand il s'intègre à ce que l'artiste prétend contester.

Le prolétaire ne lutte pas contre la société de classes en *travaillant* mais justement en refusant de travailler, en se mettant en grève et en agissant pour révolutionner le monde… L'artiste peut être *prolétaire* en prenant conscience qu'il n'aura aucun pouvoir sur ses propres créations tant qu'il ne refusera pas de créer dans ce contexte d'oppression et d'aliénation. L'artiste doit prendre conscience de sa condition de marchandise, remettre en question l'œuvre d'art comme objet, comme marchandise, ne suffit pas. Les années 1970 ont prouvé que les actions, les happenings, les installations éphémères, s'adaptaient aussi au commerce de l'art. Comme tout travailleur, l'artiste est une mar-

chandise. Il a juste la prétention de valoir beaucoup plus qu'un "vulgaire prolo"… Cet état d'esprit et la complaisance de l'artiste dans un milieu pourtant détestable font que l'artiste et le spectateur se rejoignent dans une même médiocrité : « "Apprécier", c'est tout ce que sait faire l'homme "cultivé". Passif, nul, dépourvu d'imagination et d'humour, il faut bien qu'il se débrouille avec ça. Incapable de se créer ses propres distractions, de se créer un monde à lui, d'agir d'une façon ou d'une autre sur son environnement, il doit se contenter de ce qu'on lui offre. Il ne sait pas créer, il ne sait pas communiquer : il est spectateur »[11].

La société offre donc aux artistes des possibilités variées de s'exprimer, mais dans un cadre nécessairement institutionnel ou commercial. Ce système d'économie mixte permet de combler alternativement les lacunes des entrepreneurs privés et du marché de l'art ou des institutions publiques et de la politique culturelle de l'Etat, pour que les artistes dépendent de l'un ou de l'autre et trouvent leur place dans un monde où la concurrence est rude. La carrière d'un artiste peut ainsi varier, se faire subventionner par des fonds publics puis par des entreprises privées, et inversement, faisant de toute façon le jeu d'une société spectaculaire-marchande qui a besoin d'art et de culture, de montrer qu'elle produit des choses fantastiques, et de dissimuler qu'en réalité « l'art ne peut avoir de signification vitale pour une civilisation qui élève une barrière entre la vie et l'art, et collectionne des produits artistiques comme des dépouilles d'ancêtres à vénérer »[12].

C – L'art, un des piliers de la société spectaculaire-marchande

Constatant, au sujet de l'art comme pour la société dans son ensemble, que les *spectateurs* ne trouvent pas ce qu'ils désirent mais croient désirer ce qu'ils trouvent, l'Internationale situationniste apporte à la fin des années 1950 un concept essentiel à l'analyse critique révolutionnaire du système capitaliste moderne, celui de *spectacle*.

Lié à l'aliénation considérée comme *condition de survie* nécessaire dans une société qui ne permet pas de vivre pleinement, le spectacle est décrit par Debord « comme inversion concrète de la vie »[13], principe d'une société unie où chacun

Seconde partie : Création et révolution

> "Nous les combattons, c'est une lutte sans fin, et ce n'est pas *eux* qui nous faciliteront les conditions de lutte. Si tu te contentes d'argumenter au niveau de la morale bourgeoise, les munitions vont te tomber des mains"
> Ulrike MEINHOF, *Mutinerie et autres textes* (Paris, des femmes, 1977 ; p.171).

A – L'utopie de la catharsis artistique

La neutralité en art est foncièrement irréalisable. Tout acte, comme toute absence d'acte, a une portée politique, une signification (aussi compliquée ou aussi vide de sens qu'elle soit), c'est la raison pour laquelle le *spectacle* s'occupe de tout et s'efforce de *neutraliser* tout ce qui pourrait lui nuire.

Dans la lignée du happening, plusieurs artistes partent à la recherche d'une libération cathartique par l'expression corporelle, avec parfois une violence assez extrême (à commencer par les actionnistes viennois dans les années 1960). Selon le lieu et le moment, selon le degré d'institutionnalisation de ces artistes, les réactions du pouvoir varient entre la répression, la mise sous silence (par l'indifférence médiatique) et l'intégration au monde de l'art (autrement dit la banalisation des idées). Pourtant, ce qui a essentiellement causé la stagnation de ces expériences assez radicales qui se sont succédées sur une dizaine d'années (1965-1975), c'est d'un côté la chute progressive d'un mouvement révolutionnaire pourtant relancé à la fin des années 1960 et de l'autre l'autosatisfaction des artistes dans leurs pratiques sclérosées par une prétendue catharsis libératrice (Otto Muehl, Günter Brus, Hermann Nitsch, Gina Pane, Marina Abramovic, Vito Acconci, etc.). Aristote, en bon conservateur de l'ordre social, insistait sur la valeur de la catharsis, dont l'effet de "purification" par l'art a une double fonction : en dénonçant une ou plusieurs formes de répression, en donnant la parole aux insatisfactions refoulées, en rendant *fictivement* justice aux opprimés, la catharsis exprimée par l'art engagé a pour finalité (consciente ou non) plus un apaisement qu'une excitation du

Beaux-Arts, coll. Espaces de l'art, 1997), p.66
(2) Raoul Hausmann, *Considérations objectives sur le rôle du dadaïsme* (Paris, L'Echoppe, 1994), p.11
(3) Herbert Marcuse, *L'homme unidimensionnel* (Paris, éditions de minuit, coll. Arguments, 1968), p.90
(4) Herbert Marcuse, *L'homme unidimensionnel*, *op. cit.*, p.133
(5) Raymonde Moulin, *Vivre sans vendre*, in *De la valeur de l'art* (Paris, Flammarion, 1995), p.18
(6) Theodor W. Adorno & Max Horkheimer, *La dialectique de la raison* (Paris, Gallimard, coll. Tel, 1974), p.165
(7) Raymonde Moulin, *Le Marché et le musée, la constitution des valeurs artistiques contemporaines*, in *De la valeur de l'art*, *op. cit.*, p.209
(8) Elisabeth Lebovici, *A Zurich, la galerie d'art est aussi marchande*, in *Libération* du 3 & 4 oct. 1998, p.31
(9) Raymonde Moulin, *Vivre sans vendre*, in *De la valeur de l'art*, *op. cit.*, p.22
(10) *Internationale situationniste* #9 (Paris, internationale situationniste, 1964), p.41
(11) Valérie Solanas, *Scum manifesto* (Genève, éd. déséquilibré, 1997), p.44
(12) *Internationale situationniste* #8 (Paris, internationale situationniste, 1963), p.50
(13) Guy Debord, *La société du spectacle* (Paris, Gallimard, coll. Folio, 1992), p.16
(14) Herbert Marcuse, *Vers la libération, Au-delà de l'homme unidimensionnel* (Paris, Denoël/Gonthier, bibliothèque Médiations, 1969), p.60
(15) Herbert Marcuse, *Eros et civilisation* (Paris, éditions de minuit, coll. Arguments, 1963), p.98
(16) Guy Debord, *La société du spectacle*, *op. cit.*, p.29
(17) *ibid*, p.39
(18) *ibid*, p.26
(19) Theodor W. Adorno & Max Horkheimer, *La dialectique de la raison*, *op. cit.*, p.153
(20) *ibid*, p.130
(21) Rainer Rochlitz, *Subversion et subvention, Art contemporain et argumentation esthétique* (Paris, Gallimard, NRF essais, 1994), p.144

remplit son *rôle*, où tout le monde garde contact *isolément* avec le discours idéologique dominant (notamment par l'extension des mass media et par la mondialisation d'un système qui se perfectionne au fil des années).

Selon Marcuse, « l'ordonnance et l'organisation de la société de classes, en modelant la sensibilité et la raison de l'homme, ont donc également circonscrit la liberté de l'imagination. (…) le pouvoir de l'imagination a subi une répression : on ne lui a permis de devenir pratique, c'est-à-dire de transformer effectivement la réalité, qu'à l'intérieur du contexte général de répression »[14].

En offrant en abondance comme jamais auparavant de la culture, des arts, du spectacle, la société incite à la superficialité et aux "plaisirs" de la consommation. Le pouvoir d'imagination est réprimé du fait même que chacun est cantonné dans un rôle pré-établi : au mieux celui de *spécialiste*, au pire celui de *spectateur*, les deux n'étant pas incompatibles puisque « la théorie de l'aliénation a démontré le fait que l'homme ne se réalise pas dans son travail, que sa vie est devenue un instrument de travail, que son travail et ses produits ont pris une forme et un pouvoir indépendants de ce qu'il est en tant qu'individu »[15]. Le spectacle est plus encore que la négation de l'imagination, c'est la négation même de l'individu dans sa totalité, comme personne agissant à différents niveaux. « Il ne peut y avoir de liberté hors de l'activité, et dans le cadre du spectacle toute activité est niée »[16], ce qui n'empêche pas la société spectaculaire-marchande d'avoir pour fonds de commerce la *liberté*.

Le degré d'intégration de cette nouvelle idéologie est tel que le spectacle s'impose comme le nouvel opium du peuple. Il est « le moment où la marchandise est parvenue à *l'occupation totale* de la vie sociale »[17]. Le *spectacle* est à la fois la prolétarisation du monde en ce sens qu'il dépossède toute personne du pouvoir qu'elle pouvait avoir sur sa propre vie, et déprolétarisation (au sens de dépolitisation) du monde en ce sens qu'il fait croire même aux populations les plus défavorisées qu'elles bénéficient d'avantages tout nouveaux, qu'elles doivent en profiter et que leur sort est entre leurs mains, mais *dans* cette société, pas *contre*.

Actualisation de l'aliénation provoquée par l'illusion religieuse, « le spectacle est le discours ininterrompu que l'ordre présent tient sur lui-même, son monologue élogieux. C'est l'au-

toportrait du pouvoir à l'époque de sa gestion totalitaire des conditions d'existence »[18], gestion totalitaire qui perdure avec succès, la population s'attachant "spontanément" aux besoins qui lui sont imposés par le spectacle, assouvis dans la consommation de masse (ce qui est valable pour les arts et la culture l'est aussi pour les sports, la télévision, l'alcool, les fast-foods, les cigarettes, etc.). Le plaisir apparent que prend l'individu dans la consommation et la passivité ne prouve évidemment pas qu'il est autonome, au contraire, cela prouve seulement que le conditionnement et le contrôle social sont efficaces, cela prouve la réussite du *spectacle* comme syndrome premier de la conservation du système capitaliste.

Dans la société spectaculaire-marchande, toute expression artistique conforme (attendue et recevable) exprime la conformité d'un système de passivité, de non-intervention, la conformité et la cohérence du *spectacle*. C'est ce qu'exprime l'art contemporain dans son ensemble.

Au sein du *spectacle*, l'art doit *plaire*, et l'art contemporain, quand il ne plaît pas, ne déplaît pas non plus. L'art contemporain ne gêne personne, à part peut-être une douzaine de vieux réactionnaires (essentiellement les "théoriciens" de la Nouvelle-Droite) qui ne font pas grand chose d'autre que se ridiculiser et prêcher le retour à un classicisme "pur" encore plus débile que ce qu'offre l'art contemporain… Il ne gêne personne puisque tout est préparé pour que, même quand il se veut provocateur, il réponde à l'*attente* des *spectateurs*. Puisque « plus les positions de l'industrie culturelle se renforcent, plus elle peut agir brutalement envers les besoins des consommateurs, les susciter, les orienter, les discipliner »[19], l'art contemporain et les formes d'art plus "massives" s'auto-justifient par leur réussite marchande. « Ils ne sont plus que *business* : c'est là leur vérité et leur idéologie »[20]. Cette vérité, les quelques artistes qui prétendent utiliser *consciemment* ce contexte spectaculaire (Warhol en est l'exemple le plus connu, mais il y en a toujours eu depuis les années 1960) pour mieux le dénoncer, ou en étant même plus évasifs encore, teintés d'ironie, ils n'y échappent pas. Ce type de semi-contestation au sein même du monde de l'art est d'ailleurs nécessaire à l'*image* démocratique, tolérante voire multiculturelle, du *spectacle*.

La société spectaculaire-marchande est parfaitement équi-

pée pour, au choix, banaliser ou marginaliser les idées subversives que peuvent contenir une œuvre d'art (ou même un livre). Le phénomène de *récupération* et d'intégration de la contestation est une des protections les plus sûres du *spectacle*. Nelson Goodman ne croit pas si bien dire quand il affirme qu'un Rembrandt dans un musée est une œuvre d'art mais que, utilisé pour boucher un trou laissé par une fenêtre brisée, le tableau est dévalorisé et ne fonctionne plus comme œuvre d'art. Avec sa vision de critique d'art bien en place, Goodman oublie d'ajouter que, par exemple, la brochure situationniste *De la misère en milieu étudiant…*, diffusée gratuitement et clandestinement de 1966 à 1968 par dizaines de milliers d'exemplaires en France, à défaut de fonctionner comme œuvre d'art, fonctionnait comme élément théorique (et critique) subversif, mais exposée au Centre Georges Pompidou en 1989 lors d'une rétrospective sur l'Internationale situationniste, elle ne fonctionne plus comme telle mais bien comme élément spectaculaire du *statu quo*, institutionnalisée, reconnue par ceux qu'elle fustigeait… Le *spectacle* l'a bien compris, toute œuvre est modelable, assimilable, et ça l'amuse… Un photomontage de Raoul Hausmann dans un musée ou un livre de Bakounine dans un supermarché de la culture, c'est comme un casque de C.R.S. exposé dans un squat anarchiste : c'est la métaphore ironique d'une victoire (plus ou moins éphémère) sur l'ennemi (malheureusement, quand des casques de C.R.S. entrent dans un squat, c'est plus souvent pour le vider que pour le décorer).

Contrairement à ce que croit Rainer Rochlitz, « un art sans illusion sur le contexte social dans lequel il intervient »[21] ne garde *aucune* chance d'y répondre de façon lucide s'il ne cherche pas à agir en rupture par rapport à lui. La lucidité, dans un pareil contexte, est de ne pas s'offrir en *spectacle*, de ne pas se vendre, de ne pas chercher la médiatisation à tout prix, bref, de prendre à contre-pied les principes mêmes de la réception d'une œuvre par la société spectaculaire-marchande. Alors, peut-être, s'ouvrent des possibilités subversives d'expression et de création.

---

(1) Griselda Pollock, *Histoire et politique : l'histoire de l'art peut-elle survivre au féminisme ?*, in *Féminisme, art et histoire de l'art*, ouvrage collectif (Paris, Ecole nationale supérieure des